

ALGUNAS CONSIDERACIONES HIPOTÉTICAS SOBRE MÚSICA Y SISTEMA DE PENSAMIENTO. LA FLAUTA DE PAN EN LOS ANDES BOLIVIANOS

Wálter Sánchez Canedo

I. Introducción

Una característica importante de la música en los Andes Meridionales es el amplio desarrollo de las flautas de pan, conocidas genéricamente como *siku*, y, como la arqueomusicología muestra, tuvieron una presencia predominante en el período pre-Inca.¹ Durante el incario y el período temprano de la colonia, las “Crónicas” y “Vocabularios” registran igualmente su gran amplitud y dispersión geográfica.²

En la actualidad, los estudios etnomusicológicos muestran una gran diversidad de **flautas de pan**, cuyo calendario de utilización se ubica en el período seco y frío (*awti pacha*) que comprende ritualmente desde Carnaval a Todos Santos³ aunque hay que verlas en relación complementaria con los instrumentos musicales de oposición en la otra mitad del año [el período o “tiempo de lluvias” (*jallu pacha*)]: **las flautas de pico**—variedad de *pinquillu* y *tarqa*. La flautas de pan y las de pico son instrumentos musicales vinculados a la propiciación y al cese de las lluvias, respectivamente (Mamani Pocoata 1987). En efecto, los aymaras dividen el año en dos mitades en cuyo transcurso, el uso de instrumentos musicales está fuertemente reglamentado y su uso sancionado fuera de estos períodos (cf. Stobart 1987).

Las flautas de pan son instrumentos que aparecen en el “período seco” cuando han pasado las cosechas y las fiestas patronales son intensas, en conjuntos orquestales (*tropas*) compuestos por varios tamaños de instrumentos de la misma familia y, en la mayoría de los casos, acompañados por instrumentos de percusión como *wankaras*, *phutu wankaras*, *bombos* y *cajas*⁴. Su manejo es exclusivamente masculino. En algunas tropas comunales (por ej. los *jula jula* del norte de Potosí), se incorporan niños y adolescentes⁵. Otro elemento importante de su uso, es la jerarquización rigurosa en el manejo de estos instrumentos musicales:

- (1) paralelismo entre el tamaño e importancia del instrumento y el tocador (tema sobre el que volveremos más adelante) y
- (2) su correspondencia con algunos niveles de autoridad (política o ritual de las fiestas)⁶.

1.1 Música y sistema de pensamiento

En anteriores trabajos, Platt ha sugerido diversas líneas de investigación para la comprensión de las sociedades andinas. Un modelo fundamental es dado en un artículo (1976) donde analiza “la lógica binaria que constituye la matriz simbólica...y que, por lo tanto puede ser considerada como ‘generadora’ (en el sentido lingüístico) del sistema de representaciones que ordena la naturaleza y la sociedad andinas” (op. cit.). La dualidad central del pensamiento andino, oposición de género, hombre/mujer—considerada como fundamental—, será representada en el concepto del *yanantin*, “traducido estrictamente como ‘ayudante y ayudado unidos para formar una categoría única’” o sea, como simetría del cuerpo, en una relación de espejo (a la manera de la unión de las dos manos por las palmas). El efecto clave está en la relación de elementos que se consideran pares inseparables: ojos, manos, hombre/mujer...; la ruptura de esta unidad o la ausencia de uno de los elementos dará lugar a que el “par” quede *ch’ulla* (sin su compañero) produciéndose una situación de desequilibrio.

Tal simetría “ideal”, intrínseca en las sociedades andinas, constituye parte del sistema de ordenamiento del mundo y se extrapola a varios niveles de la realidad. Así, a partir de este sistema general, pueden desdoblarse varios pares de oposición más amplios o particularizados: arriba/abajo; derecha/izquierda; vencedor/vencido; valle/puna, etc.

Las sociedades dualistas andinas están compuestas de dos mitades. Como se sabe, tal división tiene un origen pre-Inca y ordenó las sociedades aymaras tanto en su dimensión social, geográfica y simbólica. En el período Inca, el dualismo *uma-urku* demarcaba no solo territorialmente el espacio; se extendía a la lengua y a la relación del dominio aymara sobre los diversos grupos étnicos: urus y pukinas en el espacio genésico circum-lacustre (Bouysse-Cassagne 1987:122–8). Ceremonias importantes como la del *sucullo*, realizada pasada la cosecha de la papa, muestran que las sociedades aymaras se valieron de la misma “gramática simbólica” para definir el rito de paso del “estado salvaje al de hombre socializado” de los niños, mediante un complejo rito de marcar el cuerpo (Bertonio [1612] 1984:323, II; Bouysse Cassagne 1987:236, para su análisis). Otra fiesta aymara dedicada a la cosecha de la papa, evidencia también cómo la dualidad ordenaba las relaciones jerárquicas entre las autoridades étnicas de las mitades *hanansaya* y *urinsaya* y de que manera la cohesión de las dos mitades operaba a nivel del rito (Bouysse-Cassagne 1987:267). La dualidad en los Andes tuvo un número de implicancias amplias y parece corresponder a un verdadero sistema de pensamiento bipolarizado. Tal sistema debería implicar, también, la presencia de una estética dual; mucho más en la música cuya importancia (no solo social sino también ritual) en las sociedades actuales a sido demostrada por la etnomusicología. El culto al Sereno (Sereno Mallku, Sereno T’alla)⁷ evidencia, nomás, este carácter sagrado y fundamental de la música en los Andes.

Sin embargo, ¿cómo se construye esta estética musical dual y de qué manera ha sido conceptualizada por los hombres andinos? y ¿qué tipo de categorías fue (es) utilizado para definir su carácter dual y sus correspondencias con categorías de la realidad? Creemos que la nomenclatura que define los instrumentos musicales así como la actuación musical (interpretación), son fundamentales para la comprensión de algunas categorías importantes en la música andina.

Veamos, hasta qué punto, tal ordenamiento dual se extrapola a la música. Inicialmente, una flauta de pan andina (*jula jula*, *ayarachi*, *chiriwanu*, *lakita*, etc.), se halla formada por dos instrumentos (mitades) complementarios—*ira/arka*—que, en su integridad, forman una unidad. Tal relación, se explicita en la actuación musical, en tanto, una melodía sólo puede ser construida con los sonidos alternados producidos por ambos instrumentos.

Si bien tal modelo ha sido desarrollado en la música, en el presente trabajo nos proponemos analizar esta relación dentro un marco más amplio y que definiría un sistema musical vinculado a estructuras de organización social y de pensamiento. La actuación musical y la técnica de ejecución [“hoquetus” (Baumann 1979), “dialogada” (Valencia Chacón 1989)] constituirá, entonces, la geografía “social” donde se enmarque todo este sistema simbólico y estético⁸.

Una característica organológica en los instrumentos musicales andinos y enfatizada por varios investigadores, se refiere a la marcada diferenciación sexual que se observa tanto en instrumentos aerófonos⁹ como en los instrumentos de cuerda (Lyebre 1990). Tal división por sexo, se hace explícita en los *sikeus* a partir de la dualidad binaria complementaria: *ira*-masculino/*arka*-femenino que a su vez es generadora de otros pares de oposición: arriba/abajo, delante/detrás, etc. Al parecer, la función organológica de género se extrapolaba—en períodos tempranos de la colonia (y sin duda en tiempos precoloniales)—también a su uso: membranófonos/uso femenino, aerófonos/uso masculino (c.f. las iconografías de Guaman Poma de Ayala [1585–1615] 1944). Hoy en día dicha extrapolación ha desaparecido. La *jochana* del norte de Potosí, puede considerarse perviviente de esta función ritual de las mujeres tocadoras de instrumentos de percusión¹⁰. Tal división binaria se complejiza aún más en la ejecución, en tanto, una melodía sólo puede ser construida en base a los sonidos alternados de *ira* y *arka*, ambos manejados por dos músicos y que en algunas zonas denotan una explícita relación sexual (Stobart 1991)¹¹.

1.2 La flauta de pan complementaria

Una zampoña complementaria¹² está formada por dos instrumentos separados pero complementarios tanto en tamaño como en el registro musical (vid. infra). Cada mitad (la más grande y la que tiene mayor número de tubos es generalmente conocida como *ira* o guía, y como *arka* la más pequeña)¹³ es

ejecutada por un tocador distinto. La escala, en tal sentido, solo puede ser construida con los sonidos alternados de cada mitad del *siku*; una pieza musical será, por tanto, una construcción perfectamente sincronizada entre los sonidos del *siku ira* y el *siku arka*¹⁴. Tal relación es evidente en zampoñas de una hilera como los *jula jula*, *julu julu* o *chiriwanu*. La complejidad de variedades de flautas de pan en los Andes, complejiza sin embargo el espectro en tanto pueden encontrarse zampoñas complementarias con dos filas [cerradas o abiertas en su parte basal] como las *laquitas*, o flautas de doble hilera que no tienen tal relación dual, aunque evidentemente su técnica de ejecución es alternada [*sikuri*, *sikura*, etc.].

El estado actual de investigación no permite contar con una muestra más o menos amplia y detallada de las distintas variedades de flautas de pan, mucho más si notamos la gran variabilidad [no sólo en cuanto a la nomenclatura, sino también en cuanto a los criterios técnicos de construcción] que se da de una zona a otra. Por otra parte, gran parte de las investigaciones han estado orientadas a la formulación de análisis macro, perdiéndose por tanto la finura del detalle. Si bien se cuenta con registros de la nomenclatura de los distintos tamaños de instrumentos integrantes de una tropa,¹⁵ por lo general los investigadores no se han detenido en sus aspectos más puntuales ni en las categorías con las cuales los músicos andinos designan los instrumentos.

En efecto, la nomenclatura técnica particular con la que los músicos andinos denominan las distintas partes de un instrumento, son, creemos, fundamentales para comprender el complejo tramado de la música como sistema. Proponemos que dicha denominación enmarca una particular percepción de la música y que engloba la forma de percibir y ordenar (estéticamente) el mundo.

En este trabajo sólo nos limitaremos a presentar tres casos en los que se discutirán las relaciones que se dan tanto entre las dos mitades de la zampoña complementaria como en la relación que existe entre la hilera principal y la hilera secundaria. Un análisis semántico y semiótico más exhaustivo, con mayores ejemplos etnográficos, deviene importante para el futuro.

En primera instancia, abordaremos la relación binaria [*ira/arka*] entre las dos mitades de una zampoña complementaria de una sola hilera [*jula jula*, *chiriwanu*], tratando de comprender el complejo tramado de significados que debió tener y que a la vez nos permita una mejor comprensión del sistema musical andino, así como conceptos fundamentales sobre el sonido, el pulso (tiempo), etc. Un segundo ejemplo, contrastado, nos permitirá visualizar la posible relación que se da entre la hilera principal y la hilera secundaria en zampoñas que no tienen explicitada una relación bipolarizada [*sikuri* de Tapacarí]. Finalmente, discutiremos las relaciones en las zampoñas bipolares [con *ira* y *arka*] y que a la vez, poseen doble hilera.

Para el tratamiento se han utilizado principalmente los Vocabularios aymaras de Bertonio (1984 [1612]) y, de Torres Rubio (1966 [1616]), el que aparecerá con la referencia (T.R.). Sin embargo, se recurrirá a una serie de Dic-

cionarios y Vocabularios quechuas como aymaras de apoyo (c.f. Referencias)¹⁶.

2. Ira / arka

En una importante discusión, André Langevín (1991) ha mostrado que la nomenclatura que designa a las mitades complementarias de las zampoñas, en muchas zonas, se ha “aymarizado” en los últimos veinte años. Eso por lo menos, es comprobable con relación a la región quechua de Charazani, donde hace unos 20 o 30 años (Girault (1973:50) la zampoña complementaria de mayor tamaño era denominada *kkatik*; “que sigue” y, la otra mitad; *pussak*, “que guía” (Langevín 1991:50). Según este mismo autor, la nomenclatura aymara *arka* e *ira*, actualmente esta distribuida en el conjunto del territorio aymara, al igual que en la provincia quechua de B. Saavedra y en algunas otras regiones quechuas que bordean el ámbito aymara (la Isla Taquile por ejemplo). Tales adopciones operan sin embargo de manera distinta. En algunas zonas, se ha incorporado el uso del termino quechua como puede verse entre los aymaras de Tarapacá: que utilizan *yra* y *khati*; en otras, se ha mantenido el uso del quechua para nombrar una mitad, mientras se ha incorporado el aymara para la complementaria (Paratía): *ira/kkatik* (idem).

Sea o no evidente, lo cierto es que la forma de ejecución andina está dada en términos de una complementariedad alternada que guarda una relación más compleja cuando se combina con los demás tamaños de instrumentos componentes de una tropa.

En efecto, esta división dual mínima se da, en el mismo sentido, en los diferentes tamaños de instrumentos que forman una tropa:

i. Julia jula (una hilera)		ii. Chiriwanu (una hilera)		iii. Siku (doble hilera)	iv. etc.
ira	arka	ira	arka	ira	arka
Machu	Machu	Taika	Taika	Sanka	Sanka
Mala	Mala	Male	Male	Machu	Machu
Liku	Liku	Requinto	Requinto	Chaupi	Chaupi
Tijli	Tijli			Liku	Liku
Ch'ili	Ch'li				

Tabla 1

Sin entrar en mayores detalles, señalaremos que, al nivel de tropa se observa, de igual forma, un énfasis evidente de diferenciación jerarquizada y sexual en los distintos tamaños de instrumentos: *Machu*: viejo; *Taika*: Madre verdadera; *Jatun K'ewa*: grande y afeminado [en quechua]; *Malta*: mediano, ni grande ni chico; *Mama*: “madre de todo animal, o la señora, o ama o la

hembra ya paridera”, etc. Quizás haya que ver en la estructura de la tropa una correspondencia con las estructuras de organización familiar. Los mitos o trozos de mitos (“cuentos”) del origen del *siku* y otros instrumentos musicales permitirán, en el futuro, situarnos en un contexto semántico mas global¹⁷ y visualizar estas posibles relaciones.

2.1 Ira.

Veamos inicialmente un recuento semántico de *ira*. Llama la atención la multiplicidad de significados¹⁸.

Irakhtatha, vel **irekhtatha**, que es mas vfado: Repartirfe el dinero, la comida, la prouisión de piedras, ladrillos, el ganado y todas las cofas que vno tenía en muchas manos.

Iracatatha: Dar a muchos la parte de le caue

Iracatatha: Dar de mano en mano a vno o a muchos

Iratha: Lleuar cofas pequeñas en la mano, como vn real, vna carta

Irajatha, vel **irjatha**; Dar effas cofas a alguno para llevarlas

Iranactatha: Eftar repartida la plata &c. en muchas partes

Iragratha: Dar a muchos

Encontramos una relación de repartir, de dar e implícitamente de **organizar**. Asociada tenemos la idea de repetición.

Iratha, Dezir vno la doctrina para que otros repitan como fe fuele

Irapipitha: Idem.

Sin embargo, Irapipitha no se refiere solamente a la relación “dialogada” en el ritual de la misa; se extrapolaba también a ciertas funciones musicales como el canto: Guiar en los cantares; Haylli irapipitha (Bertonio [1612] 1984:225,I). De hecho, el canto *haylli* era realizado en los momentos más importantes y explosivos de la comunidad. Constituía un cantar colectivo de guerra, de victoria, de caza de animales rituales como la vicuña o, cuando la comunidad se reunía para determinadas actividades económicas importantes.

Estos cantos estaban dirigidos por especialistas “guías”¹⁹.

Soco, Vel **Sufa**: Vno que saue mucho de cantares, y ayllis, y es guía de los otros, aunq Sufa, es guía en los cantares, quado baylan, o pifan la quinua, o hazen otras labores del campo.

En estos cantos colectivos podemos encontrar una organización similar al carácter “dialogado” de la misa: uno que dice (L. Bertonio) la doctrina para que los indios repitan, significando el carácter organizativo de la ceremonia en el cual, el sacerdote “guía” y los feligreses “repiten” o siguen (Iratha). Torres Rubio (1966 [1616]), nos muestra un significado muy similar: “responder rezando. iregastha”; resaltando además el carácter jerarquizado (y organizado) de esta relación.

Ambos opuestos (sacerdote-feligreses; soco/pueblo) resultan sin embargo imprescindibles en su unidad, mostrándonos una explícita igualación entre ambos lados:

Irckastha. responder al que enseña (T.R.)

Arcayastha. responder al que enseña, u otra persona mayor (T.R.)

Bertonio parece reforzar este significado entre uno que “enseña”/persona mayor y otro que “aprende”/persona menor, aunque resalta el carácter “circular” e igualado.

Irakhaatha, Responder lo mismo, vel **arcakhaatha**

Arc.khaatha: Hazer o dezir lo que otro dize o haze.

Sistema de igualación. *Arka* “dice o hace” lo que el Otro (*ira*) “responde lo mismo”.

Evidentemente se trata de relaciones entrecruzadas en las que, sin embargo, *ira* funciona como organizador; como distribuidor.

Ir.jatha vel **Sutaatha:** Diftribuir officios, Y nombrar para que hagan, o vayan, Condenar a alguna pena. Echar, derrama & c.

Aquí Bertonio hace una referencia cruzada importante; el servicio a la *mit'a*.

Sutaatha: Nombrar para que vaya a alguna parte. Photokhchiro haquenaca futaama: Nombra, o feñala los indios para que vayan a Potofsi. Mamani ahuita futaatha: Nombrar alguno para que lleue cartas a otra prouincia diferente a lexos tierras.

Pero, ¿quiénes son los que nombran o señalan los indios para el servicio de la *mit'a*? En tiempos pre-coloniales, esta “obligación” estaba orientada hacia dos sectores: la comunidad y el Estado (Murra 1975a [1958]) y se hallaba organizada por los señores étnicos o Kurakas. En todo caso, la autoridad de los Mallku estuvo en directa relación con su capacidad de redistribución económica “y su jerarquía superior fue confirmada en la medida que sus actos de “generosidad” aparecían como la contraparte equitativa de los “servicios” recibidos. **La jerarquía estuvo –paradójicamente– al servicio de la igualdad**” (Platt 1987:98).

Para tal efecto existían funcionarios encargados de su cumplimiento:

Irafiri: El que tiene offició de dezir a cada vno lo que ha de hazer.

Mandón: que tiene a cargo hazer que den recaudo al pueblo: **Irafiri**.

El concepto *ira* se relaciona con organizar, nombrar, señalar, guiar, distribuir, repartir, dar. Connota también un sentido de repetición, de responder “lo mismo” (*irakhaatha*). En ambos casos, la relación es binomial, por lo que supone un elemento complementario imprescindible.

Cabe aclarar que estas funciones están asociadas a otras categorías que organizan las sociedades andinas y a diversos niveles de jerarquización, en tanto fueron encargadas a especialistas vinculados a las esferas de poder.

La presencia de “guías” en los cantos colectivos (Soco y Susa), sugiere asimismo, la existencia de especialistas músicos en los diversos conjuntos instrumentales con que se acompañaban las principales fiestas. Tal presencia directora, en las tropas actuales, queda explicitada con el “puntero” de una tropa llamado también “guía” [norte de Potosí: *jula jula*], el cual maneja también el *siku ira* del instrumento de mayor tamaño²⁰. En Venta y Media (Oruro), la

vestimenta utilizada por los “principales” *ira* y *arka* tocadores del *suri siku* es también un emblema de diferenciación jerárquica dentro la tropa²¹. El *siku ira*, en Italaque (cerca al lago Titicaca), es también el que empieza y termina “en todas las melodías y **arka** el que le acompaña” (Calamani Churata 1991).

2.2 Arka

Ahora trataremos de comprender el concepto de la mitad complementaria de **ira: arka**.

Bertonio en su Vocabulario nos entrega varias acepciones:

Arcata, alifitha. 3que. Seguir

Arcatatha; seguir alque entra en alguna cafa, o lugar

Arcanacatha: Seguir do quiera que vaya

Arcahuatha: Seguir por poco tiepo, negocio breve

Arcarpaatha: Haquirpaatha. Salir acompañado al que fe pone en camino

Arcanitha: Venir con alguno

Arcaquipatha: Seguir al que va para efconderfe.

Resalta principalmente la idea de seguir, salir acompañando, “venir con alguno”. En todo caso, lo fundamental es que se da una relación con un Otro (alter).

Quizá actualmente perviva sólo una parte de la polivalencia de este término. Stobart (1987:83) traduce *arka* como “el seguidor”, de forma similar al Diccionario de Cotari y Mejia (1978): “**Arkaniña**: seguir, venir detrás de uno siguiéndole. Es decir el movimiento es en dirección hacia aquí.” Similar concepto se halla en Gonzales Bravo (1948) y Langevín (1991:29). En este último, con un extenso y depurado análisis, aunque, siguiendo a Bravo, asume el nombre de la mitad complementaria *ira* como variante de *irpa*: “expresión que significa ‘que guía’ proveniente del verbo [aymara] actual **irpaña** ‘llevar’, ‘guiar’ y del antiguo verbo **irpatha**” (idem.). Es probable que se haya enfatizado sólo en una acepción reducida debido probablemente al uso cotidiano y vulgar que se la da. Torres Rubio (1966 [1616]) nos da una significación similar aunque destaca también su carácter contestatario (cf., supra).

Importante, más aún, es la idea de un servicio institucionalizado.

Arca. La obra de ferver al tambo²²

Arcani. Mitayo del tambo.

Seruir al tambo, **Arcatha**. **Mittafitha**

Servicio afsi. **Arca**, **Mittha**.

Murra ha destacado el papel de la *mit'a* dentro el sistema político ideológico, económico, militar, agrícola y cultural en las sociedades andinas (Murra 1975a [1958], 1975b [1958]). En efecto, como estructura política y económica subyace incluso en sociedades anteriores a la del *tawantinsuyu*: “Cuando el Cuzco elaboró el sistema de *mit'a* estatal, tomó como modelo las **obligaciones recíprocas** comunales conocidas y comprendidas por todos” (Murra [1958] 1975a:27). Tal idea de obligación recíproca [comunal, estatal e incluso familiar (*ayni*)] subyace en esta relación de dos *sikus*: *arka* (mitayo

de tambo) *ira* (mandón), en una relación jerárquica. *Arka*, sin embargo, no es un servicio cualquiera; era servido en un tambo (*corpa uta*) cuya utilidad militar como catalizador ideológico de una “generosidad estatal institucionalizada” mediante la redistribución fue fundamental en las sociedades andinas (*ibid.*). De hecho, tal “generosidad institucionalizada” es también pre-Inca.

Una segunda consecuencia es que el servicio de la *mit'a* sólo era asignado a unidades domésticas y no a individuos (estar casado o haber consolidado una unidad familiar era el requisito) siendo el *kuraka* (a nivel del grupo étnico) o el encargado de la unidad doméstica (nivel familiar) quienes velaban por el cumplimiento de dicha cuota (Murra [1958] 1975a:32).

A estas alturas, podemos concluir en una primera idea de reciprocidades (*arcakhaatha/irakhaatha*) extrapoladas a la relación musical entre dos mitades de una flauta complementaria:

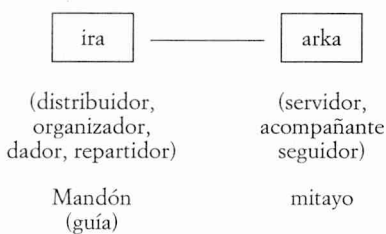


Tabla 2.

Esta relación de servicio institucionalizado (que sustenta las sociedades andinas y estatales del *tawantinsuyu*), actuó no como coacción represiva sino como ideología de reciprocidad y redistribución, ya que éste era además “definido como una ocasión gozosa (pues), la gente se encaminaba al trabajo (en tierras de los kurakas) cantando, vestida con sus mejores ropas” (Murra [1958] 1975b:33). Entre los aymaras Lupaca era también motivo de fiesta.

Aymatha: Baylar al modo antiguo, efpecialmente quando va a las chacaras de fus principales (Bertonio [1612] 1984:28, II).

Resalta el hecho que *arka* y *mit'a* sean sinónimos. *Mit'a* connota, a su vez la idea de una vuelta o un retorque (*cuti*, “retorcer lo torcido”):

Mita, Cuti, Huafa: Vna vez file precede Maya, Paya mitta Dos veces & c.

Cuti, vel **mitta:** vez, Maa, Paa quimfa cuti, Vna dos tres veces.

La idea de turno; “vez”, de hecho aclara una alternancia

Huafa, mitta, cuti, chuta, chuta, huachuta: Vez, o veces

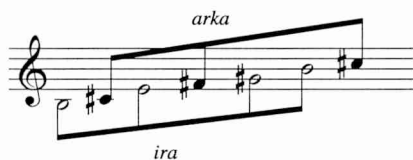
Chuta, vel **mitta, Huachutha, Cuti, Huafa:** Vez.

Mita, vel **channa:** lo que dura por una temporada nomas.

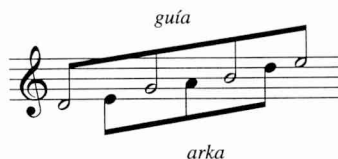
Vuelta, turno rotativo, cambio. El concepto de *kuti*, desarrolla la idea de alternancia **en el tiempo** y de movimiento entre opuestos: “aquí cada elemento se va alternando con su opuesto en un reiterado vaivén” (Bouysse-Cassagne & Harris 1987:32), permitiendo superar la oposición. Lo temporal

y el carácter de turno alternado y que “dura una temporada nomás” subrayan una igualdad simétrica entre los dos lados y una contrariedad antagónica (Platt 1987:93). Platt (1987) ha subrayado cómo un leve desequilibrio entre los dos polos de una oposición simétrica es fundamental en las sociedades aymaras. Tal relación se funda sin embargo en “dos tipos de complementariedad”: el primero **balanceado**, “se funda en la noción de dos equivalencias emparentadas; el segundo, **polar**, surge de la mutua atracción y repulsión de dos contrarios irreductibles. El primero se basa en la semejanza, el segundo en la diferencia” (ob. cit.:93). Ambos ofrecen modelos contrastados entre dos contrincantes sociales, con miras a su futura unidad. ¿De qué manera esta noción de contrarios antagónicos y semejantes se conjuga en la música, y se constituirá como fundamental para establecer una unidad entre *ira* y *arka*; entre un mandón y el mitayo (*arkani*)? ¿En que perspectiva, la alteridad (el Otro, la mitad opuesta de un *siku* concebido como unidad, dentro una relación de igualdad y jerarquía), puede constituir también la base para la construcción musical; o la base de una identidad musical (ideológica)?

La estética de la música andina se construye dentro de tal alternancia (*arkakhaatha/irakhaatha*) musical que se da entre las dos mitades del *siku* (*arka/ira*), en la que un *siku* tiene una nota que tiene que ser “respondida” alternativamente en “otra temporada”, por la otra mitad del *siku* complementario.



Ej. Mus. 1. Chiriwanus (*par de likus*) (Baumann 1979:13)



Ej. Mus. 2. Julia jula (Stobart 1987:83)

El tiempo musical se hallaría vinculado, entonces, a la idea de “vez”, donde cada músico espera su turno—“temporada”—para retrucar, en un juego recíproco de alternancias en el que cada nota, de los tubos de *ira* y de *arka*, va construyendo una línea melódica, en un *kuti* constante.

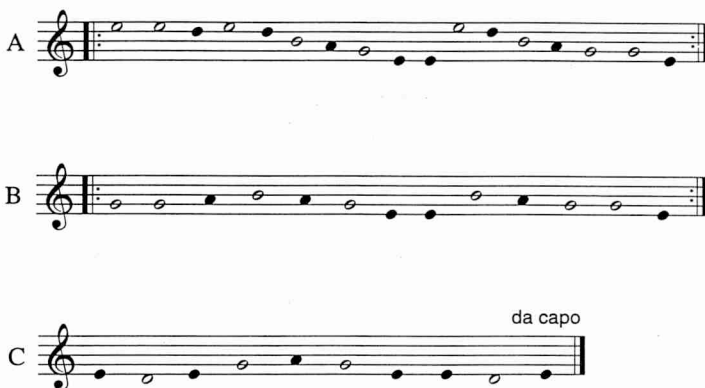
Cutipatha, aynitha: contradecir lo que otro dize

Cutipasitha, aynisitha: porfiar vno con otro. Debatir entre sí.

El concepto de *ayni*, “vaivén recíproco de trabajo o de bienes entre dos contrapartes” (Bouysse-Cassagne & Harris 1987:32) puede aclararnos aún más, en tanto se trataría de una relación entre dos unidades domésticas, entre dos actores, en un constante “debatir”, “contradecir” y “porfiar uno con otro”, explicitada en la actuación y la construcción melódica.

○ = gufa ~ ± 117 M.M

● = arka



Ej. Mus. 3. “Chúkaru-baile” (Jula jula) (Baumann 1979:20)

Aquí podemos volver al concepto de *yanantin* en tanto, una melodía sólo puede ser construida (y alcanza su unidad) con la participación de dos “opponentes”. Ambos, “irasiri” y “arcani”, formarían el tramado de la música que es resuelta dentro de los límites del sistema de ordenamiento dual de oposiciones complementarias y simétricas.

En instrumentos como los *pinkillu* del norte de Potosí, que si bien pueden abarcar la escala pentatónica completa raramente lo hacen, pues “más frecuentemente comparten la melodía, hocket, entre la (**tarita**), **tara** y **much’a**” (Stobart 1987:88). Tal alternancia, no sólo tiene efectos simbólicos (a nivel del sistema de representaciones); también construiría una estética diferente “prácticamente necesaria debido tanto a la ‘tessitura’ limitada de los instrumentos y excesiva presión del soplo requerido para producir el tomo escogido. Este tono fuerte incluye ‘**tara**’ (Aymara = ancho o doble), sonido extra-armónico que es preferido a las armonías puras y tonos dulces de las flautas europeas” (ob. cit.:88).

Lo que se ha denominado como técnica “dialogada” (Valencia Chacón), hoquetus (Stobart 1987; Baumann 1979), ¿no hará referencia más bien a esta idea de “turno rotativo”, “vez”, explícito en los conceptos de *mitta*, *cchana*, *arka*? Una “alternancia” temporal entre los sonidos del *siku arka* y el *siku ira*, en un *kuti* (turno, vez) constante, entre las dos mitades de un mismo

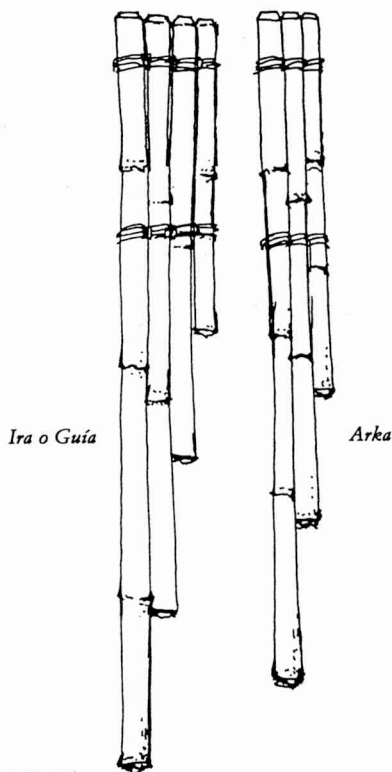


Fig. 1. Julia jula (Baumann 1979:38)

instrumento, reproduciendo la relación de *mit'a* en el tambo (*arka*), o sea entre un hatún runa y los organizadores (señores étnicos, Estado, etc.): *ira*.

Tal relación, que puede ser extrapolada a varios otros niveles de pares de oposición (vencedor/vencido, masculino/femenino, mandón/mitayo), queda, sin embargo, suprimida dentro una ideología de redistribución (a nivel de organizaciones amplias) y de reciprocidad (*ayni*) dentro la unidad dual del *siku*; *irakhaatha/arkakhaatha*: responder lo mismo que el *arka* y hacer o decir lo que el Otro (*ira*) dice o hace, en un constante vaivén homólogo; en una constante igualación y complementación.

Desde esta perspectiva, la música constituirá un sistema jerarquizado y organizado en el cual, los sonidos de *ira* funcionan como “soportes” en relación con los sonidos del *arka*. Los sonidos de *ira* fluirían entonces como sonidos “fuertes” y los de *arka* como “apoyo”²³. Tal jerarquización (ideológica) musical, se esfuma (disipa) no obstante en el conjunto melódico de la pieza musical.

Tales relaciones en los *siku* puede extrapolarse a varios niveles de oposición: la relación espacial *ira/arriba-arka/abajo*; a la “altura” del sonido: sonido agudo/femenino²⁴—sonido grave/masculino; hilera principal/hilera falsa²⁵.

Una “tropa”, entonces, ¿no significará también (en su unidad mínima) una relación donde se conjugan varias “unidades domésticas” [familias] para constituir una “tropa comunal” (a la manera de los *jula jula* del norte de Potosí) de un “cawildo”, que se junta con otras tropas durante el *tinku*, en una dimensión segmentaria (Platt 1987), hasta constituir un conjunto homólogo de tropas de *alaasaya* vs. *majasaya* enfrentadas en un *tinkú* musical²⁶?

De hecho, esta división dual—musical/geográfica—se explicita aún más en el canto de las imillas y en el ritmo de los *wayñus* de los *charangos*, durante las fiestas regionales en los pueblos coloniales del norte de Potosí, donde puede oírse, en una mitad del pueblo, el *wayñu* traído de la puna y, en la otra mitad, el *wayñu* traído del valle.

A nivel social, puede considerarse asimismo la oposición de género entre la música como función masculina y el tejido como actividad netamente femenina (Cereceda 1990; Stobart 1991) articulados ambos como “emblemáticos” para la identidad étnica y en donde música y tejido forman un cuerpo único. ¿No tendrá esta misma connotación, el hecho de que un *siku* sea también un tramado que es “tejido” en la horquilla horizontal (“*chumpi siku*”) que sostiene los tubos?. Izikowitz (s.f.) señala esta característica de tejido de los amarres en las zampoñas chipaya y aymara (ver estos amarres de los *siku* en ob. cit.). Entre los aymaras del altiplano orureño funciona explícitamente como un emblema de identidad étnica, en tanto, en estos amarres, se tejen las figuras así como se utilizan colores característicos del *ayllu* (Valeriano Thola 1991:29)²⁷. Estudios semióticos más detallados deberán enfatizar estas relaciones (no musicales) a nivel más particularizado.

3. Orqo / china

No pretendemos entrar en mayores discusiones sobre las funciones musicales de la segunda hilera²⁸. Nos remitiremos simplemente a la nomenclatura que designa la primera y la segunda hilera abierta del *sikuri* de Tapacarí.

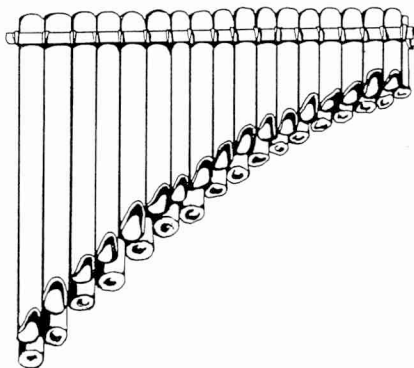


Fig. 2. Sikuri

Contrastando la relación de “obligaciones recíprocas” dentro de una ideología de reciprocidad, tomamos como modelo estos *sikuri* (Butrón 1991), que generalmente aparecen en tres tamaños (*sanja*, *chaupi* y *ch'illi*, sin *arka* ni *ira*²⁹). Estos aerófonos, al contrario que los *jula jula chirihuanu*, tienen doble hilera, cada hilera con 17 tubos; la segunda es sin embargo falsa, es decir, tiene la parte basal de los tubos abierta (v. también las *sikuras* del norte de Potosí).

La hilera principal, es denominada *orqo* y la falsa, que se encuentra detrás, *china*. Bertonio, en su Vocabulario, nos da la significación en el aymara del Siglo XVII: “**orco** Significa el fexo mafculino en todos los animales brutos y paxaros.” Por oposición, **Cchina** es el “Trafero de todos los animales”. *China*, en Torres Rubio es igualmente “el trasero”. Pero *china* es también “Moza de servicio” (T.R.:146) o “Criada de cafa” (L.B.)³⁰. Sin embargo, *china* tuvo implicancias más amplias. Este término era sinónimo de *supari*³¹: “sierva, criada o esclava” aunque, si bien denota igualmente una relación de servicio, también “antiguamente feruia (...) de concubina, o muger menos principal que aquella que era legítima muger”; en otras palabras, designaba la segunda mujer de algún Principal o Mallku. Su opuesto masculino, **Yana** “Criado, hombre que firue”, enfatiza el orden de la relación con la sociedad aymara. Bouysse-Cassagne (1987:365) ve, en este orden jerarquizado del *yana*, la imagen inversa que los aymaras tienen de sí mismos; la simetría opuesta que permite definir e incorporar a un grupo que no puede integrarse a los esquemas sociales. No por nada, los aymaras llamaban en son de burla a los yanacunas—muchos de ellos **Urus**—“**siña miraca**”: muertos vivientes. Su pertenencia los situaba en el mundo inferior, oscuro y secreto (ob. cit.:366–7). Tales desplazamientos simbólicos les permiten construir un orden social (y simbólico) que situa no sólo a los grupos (etnias, etc.), sino a los individuos de un modo jerárquico y establecido.

Actualmente, tales voces mantienen parte de su significado—tanto en quechua como en aymara—aunque posiblemente han perdido gran parte de su sentido.

orqo. animal macho (Cotari; Mejía 1978:254)

China supay. diablo (Herrero & Sánchez de Lozada 1974:22)

China. Criada, sirvienta (De Lucca 1983:100)

Orqo, macho. Se opone a **china** (Herrero & Sánchez de Lozada 1974:103)

Orqo, montaña (idem)

Encontramos nuevamente una marcada y explícita diferenciación sexual que se observa entre la hilera principal: *orqo* y la segunda fila de tubos: *china* (tanto en quechua como en aymara). *Orqo* hace referencia al “sexo masculino en todos los animales y aves” (no a los humanos) y su vinculación con el cerro podría enfatizar su potencial carácter fecundante. *China* es una criada de casa, una sirvienta, aunque también se enfatiza su carácter sexual (hembra).

Volviendo a nuestra temática principal, creemos importante enfatizar la supresión de las relaciones dialectales de simetría entre las dos filas de tubos de los *sikus*. Desde el punto de vista plástico quizá sea importante el hecho de que la segunda hilera sea abierta y la principal cerrada. Sea como fuere, dentro de esta percepción se suprime la relación de *mit'a*, de *cuti*, de “igualdad”, de reciprocidad, de complementariedad y alternancia entre ambas hileras (explicitada, tal vez, en el sentido de que la segunda hilera no se toca). El carácter de servicio subordinado (*yana*, *supari*), y su vinculación integrante de un opuesto inferior incluido, evidencian relaciones donde la simetría desaparece³².

Sikuri	(Tapacari)
orqo hilera principal	china hilera secundaria
sanja chaupi ch'illi	sanja chaupi ch'illi

Tabla 3.

masculino/arriba/orqo/delante del tocador. HILERA PRINCIPAL

OOOOOOOOOOOOOOOOOOO
OOOOOOOOOOOOOOOOOOO

femenino/abajo/china/detrás del tocador. HILERA SECUNDARIA

Fig. 3. orqo/china

En el caso de la relación entre *orqo* y *china* se trata, evidentemente, de una articulación totalmente distinta a la de *arka/ira* (mitayo/señor étnico) donde las “obligaciones recíprocas” son el elemento fundamental de articulación. En este segundo caso, no se trata de simetría entre dos polos, en tanto la hilera falsa aparece dentro de una relación de servidumbre (amplificador acústico?) con *orqo*. Tampoco el “servicio” es frente al grupo étnico, ni al Estado; *china* (moza de servicio) subraya mas bien su carácter de obligación doméstica dentro de una unidad familiar (o de algún principal o autoridad étnica, bajo su mando).

Dentro del campo netamente musical y estético, en la actualidad, la segunda hilera presupone varias funciones—excluidas las de ser ejecutadas—: “solidifican el instrumento (función de refuerzo), cambian su apariencia (función visual u ornamental), y modifican su sonoridad (función acústica)” (Langevín 1991:43). Habrá que ver, en el futuro, la conceptualización de los músicos andinos en relación tanto a los tubos secundarios abiertos como cerrados³³.

3. *Machu y palq'a*³⁴

Tomamos ahora un tercer ejemplo: el *siku* de la zona orureña del lago Poopó. Estas zampoñas son flautas de pan complementarias de doble hilera, es decir, se hallan compuestas por una mitad *ira*—de 8 tubos en la hilera principal y 8 en la falsa—y otra *arka*, con 7 tubos tanto en la primera hilera como en la segunda. Resulta pertinente llamar la atención sobre el hecho de que la nomenclatura utilizada por los campesinos de diversas zonas para nombrar tanto la primera como la segunda fila, no se encuentra generalizada como la relación *ira/arka* y, por tanto, tienen una gran variabilidad. En Quiabaya por ejemplo, la segunda fila abierta de la *phukuna* se llama *sanq'a* y todos los instrumentos pueden llevarla o no. “El **toyo**, a menudo, y la **sanqa**, a veces, llevan más bien una segunda fila cerrada. “Según P.T., que toca el **toyo**, esta fila cerrada atrás del toyo se llama **wajo**, y un toyo provisto de tal segunda fila **marimacho**”³⁵ (Langevín 1991:33).

Los campesinos de la región de Poopó (Oruro), denominan la hilera principal de los *siku* como *macho* y la segunda *palq'a*.

No insistiremos mayormente en la relación *ira/arka*, pues ya ha sido discutida. Puede observarse, no obstante, una evidente cuatripartición (*tawantin*) simbólica-sexual: *arka-ira/machu-palq'a*. En este caso, la relación binomial entre la hilera principal y la hilera secundaria, esta determinada por la fila principal masculina (*machu*)³⁶. No entraremos a discutir las proyecciones simbólicas que alcanza lo masculino en esta relación, sino que trataremos de en-

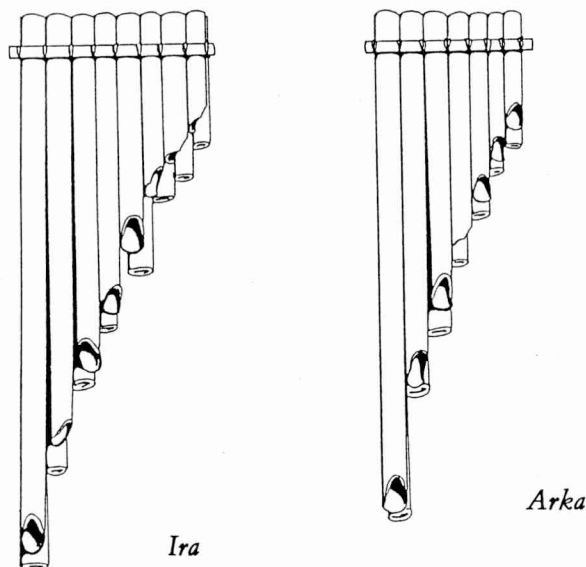


Fig. 4. Siku

tender, en la medida de lo posible, la voz *palq'a* (en aymara) que designa la segunda fila de tubos.

Tanto el quechua como el aymara nos dan significados parecidos: se refieren a la separación de algo que tenía unidad y/o se desprende (divide) de algo mayor. La relación de la segunda hilera es de dependencia dentro de una jerarquización metafórica. Sin embargo, es muy difícil captar el campo semántico de este término. En el aymara antiguo (Bertonio) tiene la acepción antes señalada:

Pallca; La encrucijada del camino, o la rama del arbol...Hauiri
pallca. Vn braco del rio. Ampara pallca. La divifion que haze cada dedo.

Tal significado se conserva en el aymara actual con otra escritura. "**Pallka. Encrucijada, punto donde se cruzan varios caminos...Horqueta, bifurcación**" (De Lucca 1983:331). El quechua nos muestra igualmente una significación similar. El padre Honorio Mossi (1860:200), traduce en efecto **Pallca** como: "**La horqueta, ó ramo, ó cosa partida, dividida como horqueta-pallccañan: división de dos caminos, bivio...etc.**" El cochabambino Jesús Lara, traduce también **Pallqa** como **ahorquillado** (Lara s.f.).

La segunda fila de tubos secundarios, siguiendo el sentido dado tanto en el quechua como en el aymara, constituirá una división, una "cosa partida" de la fila principal que llevaría implícita la relación simétrica. Connota su articulación de lo que se divide, aunque se trata de una división cohesionada, aunque de menor tamaño y dependiente. Sin embargo, ¿cuál es el sentido de concebir la segunda hilera como "cosa partida"; como división?

Cabe una segunda interpretación. Nos aventuramos a proponer un paralelismo con la segunda fila abierta *sank'a*³⁷ de los *sikus* de la orquesta *khantu* para lo cual retomamos la puntualización hecha por Langevín (1991): "es interesante indicar que *sank'a* designa a una "persona de labio leporino" y que no podría soplar en tal zampoña, y que botaría su soplo en la segunda hilera (*sank'a*)". Bertonio (308:II) traduce también **Sanka** como "**De labios partidos**". Al margen de la imposibilidad técnica del soplo, creemos que resulta importante señalar este otro sentido del análisis: el de considerar también, en Quiabaya, la segunda hilera de tubos como "cosa partida", o más bien, algo que se refiere a una división. Entre los Macha, los **gemelos** o la referencia a los **labios partidos** sugiere una división entre las dos mitades del cuerpo (Platt 1976) y constituye, en efecto, un *yanantin*³⁸.

Dentro de esta relación, *palq'a*—y *sank'a*—definiría al *siku ira* y *arka* que a su vez está dividido en "otro" *yanantin*. Esta voz, más que vincular una relación con la primera hilera, explicitaría esta significación "de cosa partida" (doble hilera) del *siku ira* y *arka*. En su unidad, el *siku ira* y *arka*, estaría concebido como unidades a su vez "divididas" en dos mitades y donde el termino *machu* enfatiza además la característica doblemente masculina y prestigiosamente jerarquizada: *siku ira*/hilera principal-*machu* (en tanto, *machu* también se traduce como antepasados y es la hilera que musicalmente se toca).

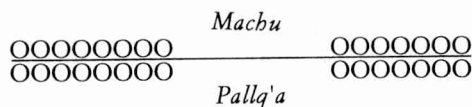
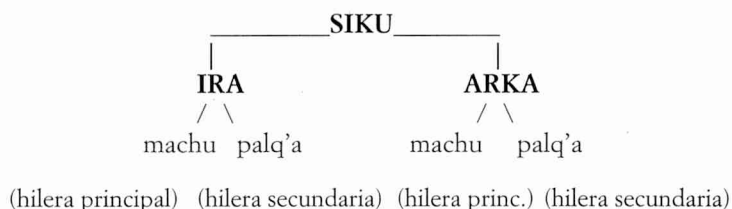


Fig. 5. Siku (machu/palq'a)

5. A manera de conclusiones

Se ha intentado un acercamiento hipotético a la música andina a partir de la nomenclatura utilizada por los campesinos en la designación formal de las distintas partes de los instrumentos. Aunque se han tomado tres ejemplos provenientes de diversas zonas, creemos que marcan, en su globalidad, una concepción similar—por lo menos—en la nominación organológica. La complejidad de un tratamiento más amplio, en el que deberían tomarse en cuenta las diversas relaciones entre la totalidad de instrumentos musicales integrantes de una tropa, deviene fundamental en el futuro. No obstante tal limitación, incluso para nuestro análisis se han tomado solamente en cuenta ejemplos teóricos; es decir, zampoñas complementarias abstraídas incluso de su entorno instrumental (la tropa).

No enfatizaremos nuevamente la sexualización de los instrumentos ni las relaciones binarias que se alcanzan a partir de la simetría complementaria. Queremos sin embargo llamar la atención sobre la formulación compleja que se alcanza en los conceptos de *mit'a*, *cuti*, *ayni*, etc., tan importantes en la forma de estructuración (real y simbólica) de las sociedades andinas hasta la actualidad. La idea de turno rotativo en períodos temporales (alternabilidad entre dos músicos), puede asimismo sugerirnos una percepción más compleja del tiempo musical, como una construcción cíclica (*cuti* constantes) entre dos polos jerarquizados. Si bien la terminología que designa las partes de un instrumento explicita, en la lengua, esta jerarquización asimétrica entre las

dos mitades de un *siku*—que podría tener su correspondencia en el hecho de que el tocador *ira* (casi) siempre empieza y/o termina una pieza musical además de llevar distintivos emblemáticos que denotan su jerarquía—; ésta se disuelve durante la ejecución. Teóricamente, la construcción de la línea melódica entre dos mitades de *siku* permite superar la oposición. Sin embargo, tal relación simple es muy difícil que se dé, en tanto la música es concebida como un acto colectivo en el que intervienen, a veces, varias decenas de músicos. Cabe entonces la pregunta: ¿cómo se concibe el sonido colectivo creado por los distintos tamaños jerarquizados de instrumentos de una tropa, donde se conjugan varias mitades perfectamente sincronizadas?. Stobart (1987) ha puntualizado como los campesinos del norte de Potosí prefieren el “sonido denso”—sonido colectivo creado por la tropa—a los “sonidos puros” de la música occidental. De hecho, los músicos campesinos andinos, no conciben el tocar solos e incluso tal hecho está mal visto por la comunidad (*ibid.*). En Quiabaya, el uso de un *siku ira* y *arka* por un mismo músico tiene funciones específicas vinculadas a la composición o para repetir una pieza que se tiene que ensayar. También se utiliza esta técnica (con un soplo débil) cuando alguien propone una nueva pieza o por parte del guía del grupo antes de iniciar alguna melodía. Resulta interesante notar que a esta manera de tocar se le llame *con ch'usillada* (del adjetivo quechua *ch'usu*), uno de cuyos significados es “vacío” o “con poco soplo” (Langevín 1991:39) y solo es practicada fuera del ámbito de lo social. La evidente oposición entre ambas técnicas (soplo fuerte y soplo débil), puede explicitar aún más el carácter de la música andina.

La preferencia de sonidos fuertes y una línea melódica “densa” construida por todos los instrumentos de la tropa, forma, al parecer, el tramado musical y estético de los campesinos andinos. La dualidad en la ejecución consistirá entonces el fundamento para esta estética de sonidos “densa”, en tanto cada músico impone su fortaleza para cada soplo alternado.

Un punto importante en la nomenclatura que define a los instrumentos andinos está dado por la explícita jerarquización entre los tamaños de instrumentos de una tropa por un lado y de las mitades componentes de un *siku*, por el otro. Aunque no se han discutido las relaciones que se dan entre los diversos tamaños, es evidente que esta jerarquización es paralela al tamaño formal del instrumento y al manejo categorizado de su uso. Tal característica alcanza inclusive, como se ha visto, cada una de las mitades de una flauta complementaria. Tal sistema, tendría algún sostén en el orden real. Algunos campesinos músicos de Quiabaya creen, en efecto, que tocar el *siku ira* es más difícil, en tanto se soplan más tubos, y por lo tanto, se necesita mayor experiencia (Langevín 1991:29). Este mismo investigador cita que en Paratía, “las melodías son tocadas en la *ira*, puesto que el *khati* toca el acompañamiento” (*ibid.* citado de Flores Ochoa). De tal forma, el simbolismo lingüístico, alcanza su proyección en la realidad—en el futuro será importante contrastarlo con un análisis puramente musicológico—, pues, al parecer, *ira*

necesita de una mayor destreza en su manejo que el *arka*. El constante ascenso de los miembros músicos—permitido socialmente a partir de la experiencia—en el manejo de los instrumentos muestra, así mismo, la jerarquización y la organización interna de la tropa. En muchas zonas, desde la niñez, los campesinos irán adiestrándose en el manejo de diversos instrumentos y tamaños, tocando desde los instrumentos más pequeños de una tropa hasta alcanzar los niveles mas altos; es decir, ser el “puntero”, “guía” o maestro de una tropa³⁹.

Notas

- 1 Bolaños 1988; Bustillos 1990; Valencia Chacón 1989.
- 2 Poma de Ayala [1585–1615] 1944; Bertonio 1984 [1612]; Torres Rúbio 1966 [1616].
- 3 Mamani Pocoata 1987; Stobart 1987; Valeriano Thola 1991.
- 4 Algunas tropas como los *chiriwanu*, *julu julú* y *jula julas*, no tienen acompañamiento de instrumentos de percusión.
- 5 Langevín (1987), ha estudiado el proceso de aprendizaje de los niños campesinos—de la zona de Quiabaya—y las necesidades sociales que hacen que éstos se incorporen más temprano o más tarde a las tropas de la comunidad.
- 6 Por ejemplo, el *pututu* solo puede ser tocado por el hilacata o el pasante de la fiesta. El *phululu* de igual forma, sólo es tocado por el “tolqa”, yerno del alférez, pasante de la fiesta.
- 7 Con relación al Sereno (Sirena, Sirinu) y su importancia en las sociedades andinas, se han escrito varios trabajos. Entre los mas importantes véase Turino 1983; Stobart 1990; Sánchez 1988; Martínez 1976; Grebe, s.f.
- 8 No entraremos en mayores puntualizaciones en otros campos como la danza. Sin embargo, queremos señalar que su complejidad se extrapola, incluso, a la organización. Calamani Churata (1991:29), con relación a los *sikuri* de Italaque, es ejemplificador: “Los que intervienen son 14 personas divididas en dos filas: derecha e izquierda. Las cuatro primeras son guías [por] que ellos dirigen al grupo, luego vienen las malas que son 6, y finalmente los chulis son 4. El que anuncia para empezar y para terminar es la guía de la derecha, en su ausencia la guía izquierda toma el mando directamente”.
- 9 En Quiabaya, la segunda fila del *toyo* de la orquesta *kantu*, se llama *marimachu*. Pero *marimacho* “tiene también otras acepciones: E.R, llama a la segunda fila cerrada de su *sanga*, *marimacho*; I.C., Charazani, llama *marimacho* al instrumento que se consigue juntando una flauta *arka* a una flauta *ira* para que una sola persona pueda tocar toda la melodía” (Langevín 1991:33).
- 10 La conquista ibérica, por el contrario, enfatizó la función femenina sólo en el canto.
- 11 Queremos llamar la atención sobre el hecho que sólo se utilizaran ciertos ejemplos, que no cubren ni mínimamente el amplio y complejo espectro de diferencias que se observan entre los *sikus* andinos.
- 12 Las zampoñas en los Andes tienen una gran variedad, en tanto pueden encontrarse flautas complementarias con una sola hilera de tubos, o pueden llevar una segunda hilera en el cual el músico no sopla directamente. Estos tubos secundarios pueden ser abiertos en ambos extremos [“segunda fila abierta”] o cerrados en su base [“segunda fila cerrada”]. En algunas zampoñas (por ejem. las *sikuras* del norte de Potosí), algunos tubos son tapados en ambos extremos.
- 13 Tal relación no es sin embargo automática. En los *sikuri* de Italaque, por ejemplo, aunque “Ira significa primero, o sea el que empieza, sicu ira tiene siete tubos, pero sólo trabajan seis tubos. Arca significa en Aymara el que sigue, consta de ocho tubos y a diferencia de ira trabajan los ocho tubos en la interpretación de melodías” (Calamani Churata 1991:30).
- 14 Aunque como veremos adelante, se complejiza mucho mas cuando se relaciona con otros tamaños de instrumentos.
- 15 Mamani Pocoata 1987; Calvo & Sánchez (ed.) 1990; Baumann 1979; Langevín 1991, etc.
- 16 Se han tomado también diccionarios quechuas, en tanto los ejemplos han sido tomados de zonas “aymaras” quechuizadas como el norte de Potosí, el altiplano orureño y Tapacari. Como característica importante, puede señalarse que en estas zonas el complejo musical es aymara. Sin embargo, la adopción de la lengua quechua, creemos, puede haber introducido variaciones o reconceptualizaciones en la nomenclatura.

- 17 Los mitos de origen de los instrumentos musicales pueden aclarar aspectos fundamentales en la comprensión de la música en los Andes. Sin entrar en mayores análisis, presentamos un mito de origen del *siku* de Itaque. Según se cuenta, “vivía un anciano con su nieto a quien cuidaba en su casa mientras sus padres iban a trabajar, cierto día el nieto empezó a llorar, entonces el anciano tuvo la idea de coger cañas de cebada y comenzó a tocar y el nieto se quedó escuchando sin llorar, finalmente el abuelo tenía la costumbre de hacer callar a su nieto tocando las cañas de cebada, con esta costumbre y práctica logró construir el instrumento musical llamado ‘siku’, luego ocurrió que el nieto ‘llorón’ perfeccionó el instrumento que actualmente conocemos, sin embargo con ayuda de otro anciano dejó de construirlo de las cañas de cebada y pasó a construirlo de las cañas de carreso, porque el anciano que le ayudó llegó a la comunidad como agregado —quien sabía que en su lugar de nacimiento utilizaban las cañas de carreso—, además aconsejaba acompañar con bombos y en la vestimenta utilizar las ropas del sector: el poncho, el lluchu y el sombrero. Gracias a estas tres personas se inicia el génesis de los *sicuris* de Itaque” (Calamani Churata 1991:29).
- 18 Aunque tal relación es ambigua, ya que en muchos casos, *arka* aparece como predominante (ver Langevin 1991; Mamani Pocoata 1987).
- 19 Según Girault (citado por Langevin 1991:31), *sanqa* “en aymara actual tiene el complejo significado de quien sabe cantos y guía a los demás”. Sin embargo, tal significado no se halla en los diccionarios modernos.
- 20 Entre los *sikus* de Itaque, “el que dirige el grupo es la **guía de derecha**, en su ausencia la **guía de izquierda**, para alcanzar la altura de la guía, es (necesario) tener la experiencia suficiente, además conocer la mayor cantidad de melodías, por eso llegan a ser guías recién de edad avanzada. Toda persona admitida en el grupo de *sicuris* tiene que empezar desde **chuli**; a medida que va progresando los guías los suben de categoría, es decir pasan de **chulis a malas**” (Calamani Churata 1991:31).
- 21 “Dentro la tropa (de **suri siku**) **lo más característico es el poncho** del principal Ira y Arka **por la jawq’aka que lleva como distintivo frente a los otros**. Ese qhawillu **se caracteriza por dos listados de colores muy bien matizados, esto simboliza su grado de categoría y autoridad** dentro la tropa como Ira y Arka” (Valeriano Thola 1991:30—caracteres gruesos nuestros).
- 22 Tal significado de *arka* como servicio institucionalizado según un turno rotativo establecido, se mantiene aún en algunas zonas de los Andes bolivianos (prov. Manco Capac, La Paz).
“ARCA. La obligación que los miembros de las comunidades originarias tienen para servir en el templo o Santuario de Copacabana.
ARCANI. El comunario que siguiendo un riguroso turno está cumpliendo con la obligación de servir en el templo o Santuario de Copacabana” (De Lucca 1983:37).
 La noción temporal de servicio—en este caso ritual—es, en efecto, un elemento importante que debe merecer la máxima atención. El comunario (*arcani*) que realiza un turno, ya sea en un almacén estatal o en un centro ritual, mediatiza una relación importante de reciprocidad con la sociedad mayor y de ésta, a su vez, con estas sociedades (redistribución).
- 23 Esta afirmación tendrá que ser contrastada empíricamente. Sin embargo, se puede afirmar que los sonidos producidos por los músicos campesinos son por lo general sonidos fuertes debido al impulso (soplo) alternado que le da cada músico.
- 24 Pueden observarse por ej. las características especiales del canto de las mujeres que lo hacen en tonos sumamente agudos (extrapolado también a los hombres). Tal estilo de canto es muy importante en tanto muchos instrumentos se asemejan en su sonido a esta cantilación (“Ke’wa tono”), por ej. los *pinkillu* del norte de Potosí (Jatún y Juchúy K’ewa) (cf. Stobart 1987).
- 25 A la organización de los tubos: los más pequeños, que dan los sonidos agudos a la izquierda (desde el punto de vista de quien toca)/notas graves a la derecha (tubos más gruesos y de mayor longitud), etc.
- 26 De hecho, las tropas de *jula jula*, van a ganar para el “tata” Cruz (3 de mayo), por lo que explícitamente, “compiten” con las otras tropas.
- 27 Nos parece importante enfatizar esta característica que hace referencia a la identidad, mucho más, dentro de esta articulación entre música y tejido. Si bien Izikowitz había percibido esta característica tejida de la horquilla, asumimos la importancia dada por un investigador aymara: “Estos instrumentos (**suri siku**) están ordenados de acuerdo al tamaño (de pequeño a grande), sujetos por una especie de listones del mismo material, con **un amarre característico formando figuras de la iconografía del ayllu a que pertenece, usando siempre el respectivo color familiar de dicho ayllu**” (Valeriano Thola 1991:29—caracteres gruesos nuestros).
- 28 Una extensa discusión, la más importante desarrollada hasta ahora con relación a la segunda hilera, puede encontrarse en Langevin (1991). Izikowitz (s.f.) también ha desarrollado importantes argumentos.
- 29 Aunque evidentemente esta relación de ejecución alternada se da. En todo caso, como se dijo anteriormente, la interpretación dual (entre dos músicos), amplía el campo semántico del concepto *ira/arka*. En-

- tre los *suri siku* de Venta y Media (17 tubos) la forma de interpretación se da entre *ira* y *arka* (Valeriano Thola 1991:28), lo mismo que con los tocadores de *sikura* (norte de Potosí) y *sikuris* de Tapacari.
- 30 Mossi (1860:74) traduce *china* como "criada, moza de servicio- chinallama: hembra de animales". Esta dualidad entre *orgo* y *china*, es recurrente en los Diccionarios y se refiere básicamente a una diferenciación entre macho y hembra: "**Orcco**. El macho de los animales...**orccontin chinantín: machos y hembras-orcco**: el cerro, etc." (ob. cit.:195).
 - 31 "Criada, muger que firue. **Supari**, vel Ari, Siruiri, Yana marmi, vel **china**" (Bertonio:149,I).
 - 32 Tal como advierte Murra en su estudio sobre los *yana* (1975c [1964]), puede tratarse de otras "clases de reciprocidades", más que de relaciones puramente serviles.
 - 33 De hecho, un importante punto de partida puede verse en Langevín (1991).
 - 34 Agradecemos al antropólogo Ramiro Gutiérrez por habernos proporcionado los datos para la elaboración de esta sección.
 - 35 Las flautas de pan de la orquesta *kbantu*, en Quiabaya, Prov. Bautista Saavedra (La Paz), están divididas en seis tamaños: *toyo*, *sanqa*, *wajo*, (*wajo* amarrado al *toyo*), *alto malta*, *wajo malta* y *suli* (Langevín 1991:22-3).
 - 36 Machu, en quechua se refiere a "Viejo, en personas, ó animales, ó plantas...machuccoyllur: el luzero de la mañana...machuauquicuna: los antepasados" (Mossi 1860:164).
 - 37 No entraremos en mayores detalles con relación a la fila cerrada *wajo*, ya que ésta a sido tratada con mucho detalle. Tampoco a las otras acepciones de la palabra *sanq'a* que también significa "gángoso" (cf. Langevín 1991).
 - 38 Platt (1976) puntualiza que los gemelos son el par perfecto "porque a pesar de ser ostensiblemente dos individuos, están relacionados el uno al otro como el lado derecho del cuerpo lo está con el izquierdo". En efecto, si los gemelos son de sexo opuesto, deberían casarse sin que importe la prohibición del incesto.
 - 39 No se ha estudiado hasta la actualidad la relación que existe entre los diversos tamaños de instrumentos y el complejo social que se estructura alrededor. El complejo organizativo de una tropa de músicos, en efecto, puede mostrar su complejidad tanto en términos sociales como musicales.

Referencias

- Baumann, Max Peter
1979 *Música Andina de Bolivia*. Disco y Comentario. Portales, Cochabamba.
- Bertonio, Ludovico
1984 *Vocabulario de la Lengua Aymara* [1612]. Cochabamba: CERES-IFEA-MUSEF.
- Bolaños, Cesar
1988 *Las Antaras Nasca*. Perú: CONCYTEC.
1989 "La Música en el antiguo Perú". En *La Música en el Perú*. Ed. por el Patronato Popular y Porvenir Pro Musica Clásica. Lima, 1-60.
- Bouysse Cassagne, Therese
1987 *La identidad aymara. Aproximación histórica (siglo XV, siglo XVI)*. La Paz: Hisbol.
- Bouysse-Cassagne, Therese & Olivia Harris
1987 "Pacha: en torno al pensamiento aymara". En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: Hisbol, 11-57.
- Bustillos, Freddy
1990 *Instrumentos musicales tiwanacotas*. La Paz: MUSEF.
- Butrón, Alberto
1991 "Instrumentos musicales de Tapacari". En *Guía de Instrumentos Etnicos y Populares de Bolivia*. Cochabamba. Manuscrito.
- Calamani Churata, Ramón
1991 "Génesis de los Sicuris de Italaque". Ponencia. En *Reunión Anual de Etnología*. La Paz: MUSEF, 29-31.
- Calvo Luz M. & Wálter Sánchez (ed.)
1990 *Guía de instrumentos étnicos y populares de Bolivia*. Cendoc- Mb, inédito, Cochabamba. Manuscrito.
- Cereceda, Verónica
1990 "Identidad y tejido". (Conferencia). La Paz: FLACSO.
- Cotari, Daniel; Mejía Jaime *et al.*
1978 *Diccionario castellano-aymara*. Cochabamba: Instituto de idiomas. Padres de Maryknoll.

- De Lucca D., Manuel
1983 *Diccionario Aymara-Castellano, Castellano-Aymara*. La Paz: Comisión de Alfabetización y Literatura Aymara.
- González Bravo, Antonio
1948 "Música, instrumentos y danzas indígenas". En *Edición Pro Cuarto Centenario de la Fundación de La Paz*. T. III., 403-23.
- Grebe, María Esther
s.f. *Cosmovisión Aymara*. (Fotocopia.)
- Herrero, Joaquín & Sánchez de Lozada Federico
1974 *Diccionario Quechua-castellano, Castellano-quechua, para hispanoparlantes que estudian quechua*. Cochabamba: Instituto de idiomas. Padres de Mariknoll.
- Izikowitz, Karl Gustav
s.f. *Les instruments de musique des Indiens Uro-Chipaya*. (Fotocopia.)
- Langevín, André
1987 "Contribución a la etnografía de la música Kantu: El caso de la comunidad de Quiabaya. El aprendizaje musical". Ponencia a la *Reunión Anual de Etnología*. La Paz: MUSEF.
1991 "Los instrumentos de la orquesta kantu". *Revista del Museo Nacional de Etnografía y Folklore* (La Paz) 3(3):11-48.
- Lara, Jesús
s.f. *Diccionario Quechua*. Cochabamba: Los Amigos del Libro.
- Lévi-Strauss, Claude
1979 *La vía de las máscaras*. México: Siglo XXI. 3ª edic.
- Lyebe, Philiphe
1990 *Las guitarrillas del departamento del Norte de Potosí (Bolivia): Morfología, utilización y simbolismo*. (Traducción). Instituto Francés de Estudios Andinos.
- Mamani P. Mauricio
1987 "Los instrumentos musicales en los Andes Bolivianos". Ponencia en la *Reunión Anual de Etnología*. La Paz: MUSEF. (Mimeo.)
- Martínez, Gabriel
1976 "El sistema de Uywiris en Isluga". En *Homenaje al R.P. Gustavo Le Paige*. Arica: Anales de la Universidad del Norte.
- Mossi, Honorio (Fray)
1860 *Diccionario Quechua Castellano*. S. f., s. 1. ed.
- Murra V. John
1975a "En torno a la estructura política de los Inka"[1958]. En *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Perú: IEP, 23-43.
1975b "La función del tejido en varios contextos sociales y políticos"[1958]. En *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Perú: IEP, 145-70.
1975c "Nueva información sobre la población Yana"[1964]. En *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Perú: IEP, 225-42.
- Platt, Tristan
1976 *Espejos y Maíz. Temas de la estructura simbólica andina*. La Paz: CIPCA.
1987 "Entre Ch'axwa y Muxsa. Para una historia del pensamiento político aymara". En *Tres reflexiones sobre el pensamiento andino*. La Paz: HISBOL, 61-125.
- Poma de Ayala, Guamán
1944 *Primer Nueva Coronica de Buen Gobierno* [1585-1615]. Ed. Transcrita. Instituto Tihuanacu, La Paz.
- Sánchez, Wálter
1988 "El proceso de creación musical en el norte de Potosí". *Boletín* (Cochabamba: CENDOC-MB-PORTALES) 7:1-18.
- Stobart, Henry
1987 "Primeros datos de la música campesina del norte de Potosí". Ponencia a la *Reunión Anual de Etnología*. La Paz: MUSEF. (Mimeo.)
1990 *Mediation and Transformation Towards a Musical Cosmolgy, the Articulation of Music as an Exprosion of Dialectic and Creativity in the Andes*. Tesis. Universidad de Cambridge. (Inédita.)
1991 "Música indígena andina". En *Diccionario Español e Hispanoamericano de la Música*. España: SGAE. Manuscrito.
- Torres Rubio, Diego de
1966 *Arte de la lengua aymara* [1616]. Actualización de Mario Franco Inojosa. Lima-Perú: LYRSA.

Turino, Thomas

- 1983 "The Charango and the Sirena: Music, Magic and the Power of Love". *Revista de Música Latinoamericana*, 4(1):81-116.

Valencia Chacón, Américo

- 1989 "El Siku altioplánico: perspectivas de un importante legado musical precolombino". *Conservatorio* (Lima) 2.

Valeriano Thola, Emmo

- 1991 "Apuntes sobre la música de Venta y Media. El suri Siku". *Etnología* (La Paz) 15(19):25-40.